ENCUENTRO PROME BIENAL ARTE CONTEMPORANEO DI CARIBE ARUBA 2011-2012

FUNDACION ENCUENTRO PROME BIENAL DI ARUBA

A PUBLIC ART PROJECT

Alejandro Mendoza

Giants in the City is a public art project. It is an itinerant exhibition of sculptures at monumental scale produced with the technique we know as inflatable sculptures. This event proposes the production of a sculpture designed by each guest artist that, in turn, represents his own work.

The project was born in Mexico City and premiered in Miami in 2008. *Giants in the City* is conceived as an exercise of new «vicissitudes» at creative level with a group of artists who for the first time broach on the possibilities and advantages of this technique for the accomplishment of one of their works at large scale. The result and its composition were the big reason to start structuring this group show and taking it to our communities.

The noble nature of this exercise rapidly produced the growth of its aesthetic structure in favor of public art. A personal concern was transferred to a group, and the group, in turn, multiplied it for public benefit.

These monumental sculptures today are presented as traveling and ephemeral project, setting out the need of change in the artist-society relationship. *Giants in the City* intends to regain conscience of the value of public space and our role in society through the art event. In addition to achieving a substantial change in the role of the creative subject, we pose the relevance of his social role by demystifying art and approaching it to the citizen.

Public art does not deal with oneself, but with others. It does not deal with personal tastes, it does not deal with the artist's myth, but with his civic sense. It does not pretend to make people feel diminished or insignificant, but to glorify them. It does not deal with the existing void between culture and the spectator, but seeks to make art become public and the artist, a citizen.

Giants in the City renounces to the traditional form and significance of the urban monument and the permanent public work, to offer a renewed expression of art that deeply transforms the production and reception site of the work of art; it does not involve itself with the imposition of a symbolical —characteristic meaning of the monument—, but with a more parallel idea of equality and dialogue between the work and the spectator.

UN **PROYECTO** DE **ARTE** PÚBLICO

Alejandro Mendoza

Gigantes en la ciudad es un proyecto de arte público. Es una exhibición itinerante de esculturas a escala monumental producidas bajo la técnica de lo que conocemos como esculturas inflables. Este evento propone la producción de una escultura diseñada por cada artista invitado que a la vez represente su propia obra.

El proyecto surge en la Ciudad de México y presenta su premier en Miami en el 2008. *Gigantes en la ciudad* se concibe como un ejercicio de nuevas «peripecias» a nivel creativo con un grupo de artistas que por primera vez incursionan sobre las posibilidades y ventajas de esta técnica para la realización a gran escala de una de sus obras. El resultado y su composición fueron el gran motivo para empezar a estructurar este espectáculo colectivo y llevarlo a nuestras comunidades.

La nobleza propia de este ejercicio trajo consigo rápidamente el crecimiento de su estructura estética a favor del arte público. Una inquietud personal se dispuso para un colectivo y esta a su vez se multiplicó en beneficio público.

Estas esculturas monumentales hoy día se presentan como proyecto itinerante y efímero, exponiendo la necesidad del cambio en la relación entre el artista y la sociedad. *Gigantes en la ciudad*, tiene como intención retomar conciencia del valor del espacio público y nuestro rol dentro de la sociedad a través del hecho artístico. Además de lograr un cambio sustancial en el papel del sujeto creador, planteamos la importancia de su función social desmitificando el arte y acercándolo al ciudadano.

El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, no trata acerca del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata del vacío existente entre la cultura y el espectador, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea un ciudadano.

Gigantes en la ciudad renuncia a la forma y significación tradicionales del monumento urbano y la obra pública permanente, para ofrecer una renovada expresión de arte que transforma profundamente el lugar de producción y de recepción de la obra de arte; no se relaciona con la imposición de un significado simbólico —característica del monumento— sino con una idea mas paralela, de igualdad y de dialogo entre la obra y el espectador.

Four years after its first presentation, *Giants in the City* has gradually transformed into an international public art project, appearing in different locations, from international art fairs to parks in different countries. *Giants in the City* is an «intelligent» project, capable of adapting according to the composition and requirements without losing its essence.

It recently had the possibility of appearing in Aruba, contributing to the cultural development of that country. Thanks to the effort and proposal of institutions and, of course, of the curatorial work, the development and exhibition were a complete success. The community of Aruba enjoyed it to the utmost, all the more when for the first time they could witness an exercise of this nature and format. The public gathered daily at the exhibition's venue, which became a meeting point for intellectuals and artists, youngsters and adults from the city, and of course, for the passer-by who never planned to find a group exhibition of art.

Pasado cuatro años desde su primera presentación, *Gigantes en la ciudad* se ha transformado paulatinamente en un proyecto internacional de arte público, hospedándose en diferentes locaciones, desde ferias internacionales de arte hasta en parques en diferentes países. *Gigantes en la ciudad* es un proyecto «inteligente» capaz de adaptarse según la composición y requerimiento sin perder su esencia.

Recientemente tuvo la posibilidad de presentarse en Aruba, contribuyendo al desarrollo cultural del país, gracias al esfuerzo y propuesta de instituciones y por supuesto del trabajo curatorial, el desarrollo y exhibición fue todo un éxito. La comunidad de Aruba disfruto al máximo y, mas aún, cuando por primera vez pudieron apreciar un ejercicio de esta naturaleza y formato. La congregación de público en la locación de dicha exposición fue diaria, convirtiéndose en punto de encuentro para intelectuales y artistas, jóvenes y adultos de la ciudad y, por supuesto, para el transeúnte que nunca planeó encontrarse con una muestra colectiva de arte.



YOVANI Bauta / CUBA
Here I'm, 2010



JOSÉ Bedia / CUBA-USA
Moby Dick is Back, 2008



OTHON Castañeda / MÉXICO
The Arcade, 2010



MARIANO Costa-Peuser
/ ARGENTINA-DOMINICAN REPUBLIC
The Anti-Art-Man, 2010



EDOUARD Duval-Carrié / HAITI
Le Grand Serpent, 2010

FRANK Hyder / USA
The Wizard, 2009





LEONEL Matheu / CUBA-USA
Good Intentions, 2010

ALEJANDRO Mendoza / CUBA-USA
Milk, 2008





ALIDA MARTÍNEZ / ARUBA

MUSEO HISTORICO ARUBANO

AUGUST 13th–30th



TERRITORIES IN FLIGHT

NARRATIONS, **FORMALITY** AND **KNOWLEDGE** **IN** THE **MAPS** BY **ALIDA** MARTÍNEZ

Susana Quintero Borowiak

In his book *The New Nature of Maps. Essays on the History of Cartography*, historian John Brian Harley establishes an interesting theory. To him, maps are not mere representations of geographic territories, but «a political expression» (2005: p.107) that combines image and text and can only be read adequately when its production context, both historical and ideological, is taken into consideration. Perhaps we will find a contact point between art and cartography in this theoretical proposal that may interest us. In a modern sense, maps were understood as faithful representations of reality, endorsed by unquestionable scientific knowledge; while art should open doors to vagueness, but through the disclosure of some kind of universally valid truth. Art and science would then be roads to the truth. Measurable truth. Metaphysical truth. Simply universal and autonomous.

In his research, Harley evidences that at cartographic level this apparent autonomy, this scientific truth is nothing but a disguise to make invisible the ideological aspects that belong to every map. Moving away from the idea of the autonomy of map production, Harley redefines cartography in these terms: «I define cartography as an organ of theoretical and practical knowledge employed by cartographers to build maps as a specific form of visual representation. Of course the subject is historically specific: the rules of cartography vary in the different societies» (2005: p.189). In other words, he assumes that each cartographic representation obeys what is understood as map in a specific culture and historical context, like he himself explains: «Both through their contents and forms of representation, the tracing and use of maps have been influenced by the ideology» (2005: p.108), and «maps are mainly a language of power, not of protest» (2005: p.110).

As language of power, maps are tools used to know the territories to be conquered and transmit that knowledge efficiently; they are images that form the world according to the order required by the conqueror to preserve his conquests, but also his metaphors. When we understand that the image of map is beyond its apparent scientific purity we enter the world of metaphors, of meanings that overflow the spoken language, and we can state, together with Deleuze and Guattarin, in *Rizoma* (quoted by López, 2005: p. 14:07) that:

«The map is open and carries in itself the possibility of its alteration and transformation into something else. It is connectable in all directions, dismountable, reversible; capable of receiving constant modifications. It may be torn, reverted, adapted to all kinds of mountings, made by an individual, and a group, by a social formation. It can be drawn on a wall, conceived as a work of art, constructed as a political action or mediation».

Thus, we arrive at the point we wish to start from. To the point marked by a large red x in our treasure map. At the moment in which we can assert that there are no universally valid maps and much less irreversible or indestructible. So it is worth recalling that following the intense revision of modernity undertaken since late 20th century, we cannot approach looking for universality and metaphysical revelations. Thus, we gradually approach the maps by Alida Martínez.

NARRACIONES, **FORMALIDAD** Y **CONOCIMIENTO** **EN** LOS **MAPAS** DE **ALIDA** MARTÍNEZ

Susana Quintero Borowiak

En su libro *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*, el historiador John Brian Harley establece una interesante teoría. Para él los mapas no son meras representaciones de los territorios geográficos, sino «una manifestación política» (2005: p. 107), que suma imagen y texto, y sólo puede ser leída adecuadamente al considerar su contexto de producción, tanto histórico como ideológico. Quizás en esta propuesta teórica encontremos un punto de contacto, que puede interesarnos, entre el arte y la cartografía. En un sentido moderno los mapas eran entendidos como representaciones fieles de la realidad, avalados por un saber científico incuestionable; mientras que el arte debía abrir puertas a lo impreciso, pero a través del desocultamiento de algún tipo de verdad válida universalmente. Arte y ciencia, serían entonces caminos a la verdad. Verdad mesurable. Verdad metafísica. Simplemente universal y autónoma.

En su investigación Harley demuestra que en el plano de la cartografía esta aparente autonomía, esta verdad científica, no es más que un disfraz para invisibilizar los aspectos ideológicos propios de todo mapa. Apartándose de la idea de autonomía de la producción de mapas, Harley redefine la cartografía en estos términos: «Defino la cartografía como un organismo de conocimiento teórico y práctico que emplean los cartógrafos para construir mapas como un modo determinado de representación visual. Por supuesto que el asunto es históricamente específico: las reglas de la cartografía varían en las distintas sociedades» (2005: p. 189). En otras palabras, asume que cada representación cartográfica obedece a lo entendido por mapa dentro de una cultura y contexto histórico específicos, como el mismo explica: «Tanto a través de su contenido como de sus formas de representación, el trazado y el uso de los mapas han sido influidos por la ideología» (2005: p. 108) y «los mapas son principalmente un lenguaje de poder, no de protesta» (2005: p. 110).

Como lenguaje de poder, los mapas son herramientas usadas para conocer los territorios a conquistar y transmitir eficazmente ese conocimiento, son imágenes que conforman el mundo de acuerdo al orden que el conquistador amerita para preservar sus conquistas, pero también son metáforas. Cuando entendemos que la imagen de un mapa está más allá de su aparente pureza científica entramos al mundo de las metáforas, de los significados que desbordan los límites de lo dicho y podemos afirmar junto a Deleuze y Guattari, en *Rizoma*, (citado por López, 2005: p. 14:07) que:

«El mapa es abierto y lleva en sí mismo la posibilidad de su alteración y transformación en otra cosa. Es conectable en todas las direcciones, desmontable, reversible, susceptible de recibir modificaciones constantes. Puede ser rasgado, revertido, adaptarse a montajes de toda naturaleza, realizado por un individuo, por un grupo, por una formación social. Se lo puede dibujar sobre una pared, concebir como una obra de arte, construir como acción política o una mediación».

Así, llegamos al lugar desde el cual queremos partir. Al punto marcado con una gran equis roja en nuestro mapa del tesoro. Al momento en que podemos afirmar que no existen mapas

When we review the elements that make up Alida Martínez's recent work we can track objects and references that put us in tune with the general framework of her activity. This work continues strengthening on her personal reflections as to cultural identity, identity of gender and opening to a dialogue. It is logical, then, for her to use maps of the Caribbean coasts to reiterate her discourse, to establish contextual references within the images she produces, while keeping on digging in her own intimacy. What distinguishes a statement like «today you drove me to the black point of my life, damn it» from the therapeutic function and places it in the space of art? The answer is a thorny, pendulous one; it is a matter of degree.

The text emerges as a cathartic exercise, but placed in contact with elements that mitigate that need for expression-healing and transform it into a hinge connecting general and particular, but without becoming detached from that peculiarity. A feminine voice that raises a complaint in the midst of a patriarchal system that tends to silence feminine voices. A fragment of personal history associated to fragmented images to revert dispersion and fragility, transforming it into empowerment. No spectator will know exactly what story was behind the phrase, but he/she will understand that it is the reflection of a common problem, which is protest and resistance, not just therapy.

Melting pot of the planet and amusement park of Western bourgeoisie, the Caribbean has no continuous profile that may be drawn with only one line. Aiida Martínez makes use of the resources listed by Deleuze and Guattari: dismounting, alteration, tearing, drawing, fragmentation, extension, transformation, etc., to establish the statements contained in her maps. Everything is cut, pasted, superimposed; just like the waves of conquerors, corsairs and tourists; just like the languages, spices and forms of exploitation. Coexistence does not mean integration or understanding, but it does mean good commercial relations.

According to Germán Arciniegas, «when Columbus's vessels arrived, the Caribbean suddenly became the crossroads. For the first time the peoples of this hemisphere saw each other's face. And they saw the faces of the whole world... The Caribbean began to widen and it was the sea of the New World» (p. 15-16). Further on, he tells a story to illustrate the mercantile nature of relations in the Caribbean:

«In the Antilles, among Dutch, French and English things are settled in a brotherly manner. Underneath the skin we are all humans. Guerin Spranger, a Dutchman, was once governor of Guyana, and the French fleet tried to seize the place. The Dutchman weighed up his forces, saw that it was useless to resist and proposes the Frenchmen to give him 21.850 guilder for his plantations. The guilder appeared and the province surrendered without firing one shot. It all happened on the white sheet of a cash book. When a Dutch vessel arrived at a port settled by the French, from the governor downwards no one failed to welcome it with open arms»(Arciniegas, p. 211).

A tense peace sustained on trade, on the economic interests that must be preserved and renegotiated continuously. And in which maps played (and play) a leading role: «To the surprise of Spain and Portugal, Jan Van Linchoten prepared the most complete collection of maps, and returned with it to his fatherland to show the traders the roads of the world» (Arciniegas, p. 211).

When tearing up these maps and acting on them, Alida Martínez annuls their «usefulness», their value to show real domination routes, dissolving their effectiveness as graphic and ideological

válidos universalmente ni mucho menos irreversibles o indestructibles. Así, vale recordar, que luego de la intensa revisión de la modernidad emprendida desde finales del siglo XX, tampoco podemos acercarnos al arte buscando universalidad y develaciones metafísicas. Así, nos acercamos poco a poco a los mapas de Alida Martínez.

Cuando revisamos los elementos que componen la obra reciente de Alida Martínez podemos rastrear objetos y referencias que nos sintonizan con el marco general de su trabajo. Esta obra continúa afirmándose sobre sus reflexiones personales en cuanto a identidad cultural, identidad de género y apertura al diálogo. Es lógico entonces que use mapas de las costas del Caribe para reiterar su discurso, para establecer referencias contextuales, dentro de las imágenes que produce, mientras continúa excavando en su propia intimidad. ¿Qué separa una declaración como aquella que reza «me llevaste hoy al punto negro en mi vida coño» de la función terapéutica y la coloca en el espacio del arte? La respuesta es espinosa, pendular, es un asunto de grado.

El texto emerge como un ejercicio catártico, pero puesto en relación con elementos que mitigan esa necesidad de expresión-sanación y lo transforman en una bisagra que conecta general y particular, pero sin desprenderse de esa particularidad. Una voz femenina que levanta una queja en medio de un sistema patriarcal que tiende a silenciar voces femeninas. Un fragmento de historia personal que se asocia con imágenes fragmentarias para revertir la dispersión y la fragilidad, transformándola en empoderamiento. Ningún espectador podrá saber cual fue exactamente la historia detrás de la frase, pero si entenderá que es el reflejo de un problema común, que es protesta y resistencia, no sólo terapia.

Crisol del planeta y parque de diversiones de la burguesía occidental, el Caribe no tiene un perfil continuo, que pueda trazarse con una sola línea. Alida Martínez se sirve de los recursos enumerados por Deleuze y Guattari: desmontaje, alteración, rasgado, dibujo, fragmentación, extensión, trasformación, etcétera, para establecer las declaraciones contenidas en sus mapas. Todo está cortado, pegado, superpuesto; igual que las oleadas de conquistadores, corsarios y turistas; igual que los idiomas, los condimentos y los modos de explotación. Coexistencia no significa integración ni entendimiento, pero si buenas relaciones comerciales.

Según Germán Arciniegas: «Cuando llegaron las naves de Colón, el Caribe pasó, de súbito, a ser cruce de todos los caminos. Por primera vez los pueblos de este hemisferio se vieron las caras. Y se las vieron los de todo el mundo... El Caribe comenzó a ensancharse y fue el mar del Nuevo Mundo» (p. 15-16). Más adelante narra una historia para ilustrar la naturaleza mercantil de las relaciones en el Caribe:

«En las Antillas, entre holandeses, franceses e ingleses las cosas se arreglan de modo fraternal. Debajo de la piel todos somos humanos. Una vez está el gobernador de la Guayana, un holandés; Guerin Spranger, y llega la flota francesa a apoderarse del lugar; el holandés mide sus fuerzas, ve que es inútil resistir y propone al francés que le dé 21.850 florines por sus plantaciones. Vienen los florines y la provincia se entrega sin un tiro. Todo pasa sobre la blanca hoja de un libro de caja. Cuando un buque holandés llega a un puerto donde están los franceses, del gobernador para abajo no hay persona que no los reciba con los brazos abiertos» (Arciniegas, p. 211).

Una tensa paz que se sostiene sobre el comercio, sobre los intereses económicos que deben preservarse y renegociarse continuamente. Y donde los mapas tuvieron (y tienen) un papel

interpretation of a territory. In each work she uses as starting point, maps seem to undertake the double action of mentioning the geographical territory in which she inscribes and subverting the ideological relations implicitly contained in the map, clarifying new contents distant from the great stories of power. By favoring a subjective expression capable of communicating, not just a catharsis or the invocation of memories is being fulfilled, but subversive actions are taking place that grant voice to the silenced. A Saint George who keeps the demon away, a white lion that settles firmly in the center of a territory, the saints divided by a staircase, the scale weighing the merchandise next to a black hand that was once merchandise, the open, empty cage, the textile weft, the puzzles, the rootless plants, the Chinese lie of the marketable trademarks... images that extend their meaning, undress power relations and are undiscernable if we do not recognize their context, just like it happens with the phrase we recalled at the beginning: «today you drove me to the black point in my life, damn it». History, just like rabies, is not universal, and should not be the privilege of the winners.

BIBLIOGRAPHY

ARCINIEGAS, Germán. *Biografía del Caribe*. Buenos Aires, Sudamericana. (5th edition), 1955.

HARLEY, John Brian. *La nueva naturaleza de los mapas. Historia de la cartografía (The New Nature of Maps. History of Cartography*). Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2005.

LÓPEZ, Sebastián. «Guillermo Kuitca». In: *Las Horas. Artes Visuales de América Latina Contemporánea.* Zurich, Daros Latinamerica, 2005.

protagónico: «Para sorpresa de España y Portugal, Jan Van Linchoten forma la más completa colección de mapas y con ella regresa a su patria para mostrar a los comerciantes los caminos del mundo» (Arciniegas, p. 211).

Al romper, al intervenir estos mapas Alida Martínez anula su «utilidad», su valor para mostrar rutas reales de dominación, disolviendo su efectividad como interpretación gráfica e ideológica de un territorio. En cada obra que usa como punto de partida los mapas parece emprender la doble acción de mencionar al territorio geográfico en el que se inscribe y subvertir las relaciones ideológicas que el mapa lleva implícitas, explicitando nuevos contenidos, alejados de los metarrelatos del poder. Al favorecer una expresión subjetiva capaz de comunicar no sólo se está cumpliendo un ejercicio de catarsis, o de invocación de las memorias, sino que se están materializando acciones subversivas que dan voz a los silenciados. Un San Jorge que aleja al demonio, un león blanco que se afirma al centro de un territorio, los santos separados por una escalera, la balanza que pesa las mercancías junto a una mano negra que alguna vez fue mercancía, la jaula abierta y vacía, las tramas textiles, los puzles, las plantas desarraigadas, la mentira china de las marcas mercadeables... imágenes que extienden su sentido, desnudan las relaciones de poder y son indiscernibles si no reconocemos su contexto, tal como sucede con la frase que evocábamos al principio: «me llevaste hoy al punto negro en mi vida coño». La historia, al igual que la rabia, no es universal y no debería ser privilegio de los vencedores.

BIBLIOGRAFÍA

ARCINIEGAS, Germán. *Biografía del Caribe*. Buenos Aires, Sudamericana, 1955.

HARLEY, John Brian. *La nueva naturaleza de los mapas. Historia de la cartografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

LÓPEZ, Sebastián. Guillermo Kuitca. En: *Las Horas. Artes Visuales de América Latina Contemporánea*. Zurich, Daros Latinamerica, 2005.


your boat is
coming from
China
don't cry Mickey
ABYSSAL PLAIN
MAURITANIA
SENEGAL
THE GAMBIA
GUINEA-BISSAU
SIERRA LEONA
LIBERIA
CÔTE D'IVOIRE
IVORY COAST
GUINEA CURRENT
GUINEA
BASIN
Adjoining Charts 4021 & 4022
Adjoining Chart 4021
INT 12
4012

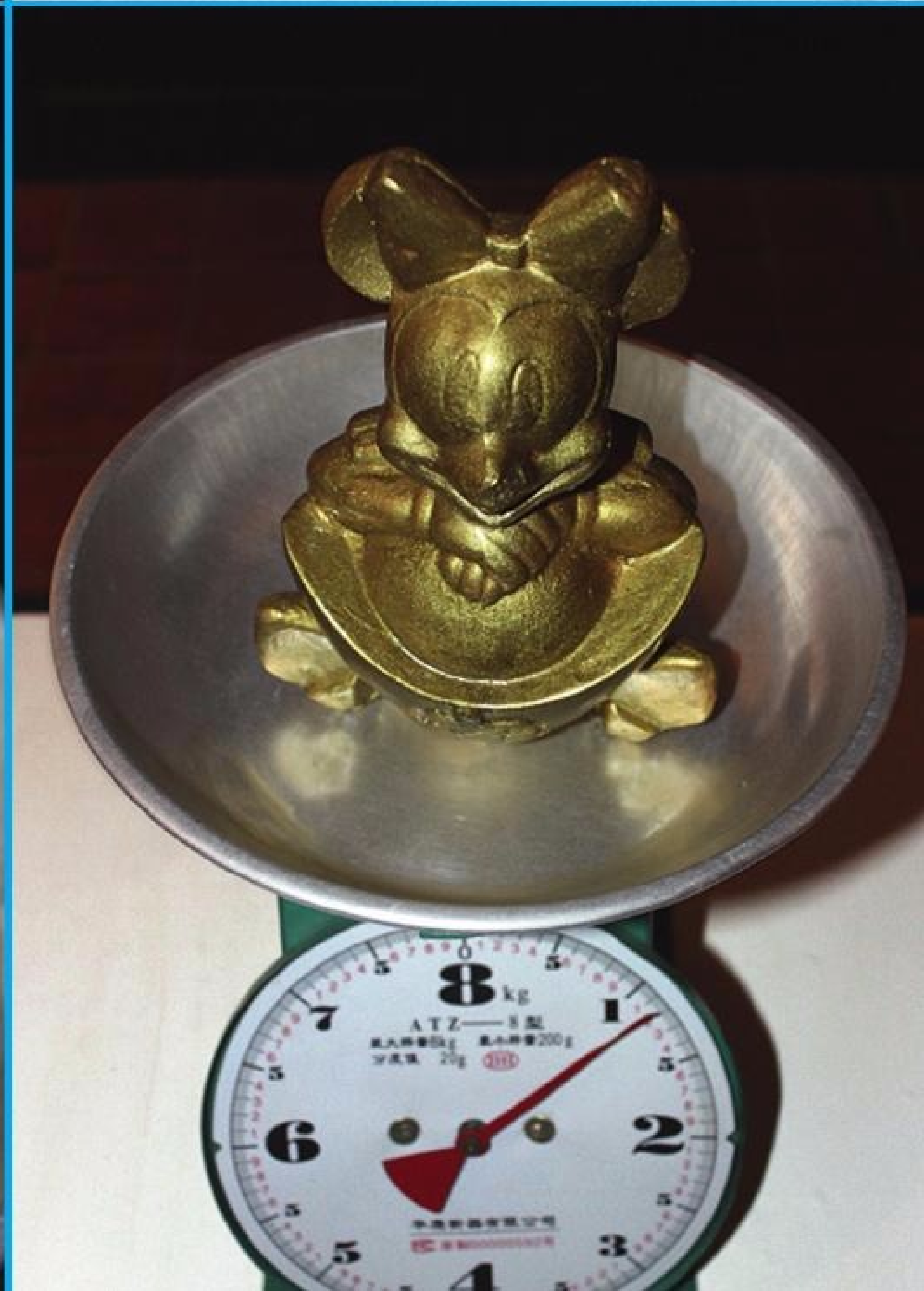

hippocampus


is nothing free




8 kg
ATZ——8型
20g




8 kg
ATZ——8型